

A poética do espaço numa ópera para crianças, em pílulas digitais

The poetics of space in an opera for children, in digital pills

Karen ACIOLY

Doutoranda em Educação (UFF), mestre em Mídias Criativas (PPGMC/ECO-UFRJ), maitrise em Études Théâtrales (Sorbonne Paris 3) e especialista em Literatura Infantil e Juvenil (Ucam).
E-mail: contato.karenacioly@gmail.com

Cristina Rego Monteiro da LUZ

Professora Doutora de Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ). Jornalista de formação, coordena a linha Editorial do Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas (PPGMC/ECO-UFRJ).
E-mail: cristina.regomonteiro@eco.ufrj.br

Resumo:

Este artigo tem como objeto de pesquisa a ópera para crianças, a partir de seus sobrevoos no tempo e no espaço. Seu intuito é identificar o que seja esse gênero, acolhendo seus aspectos dramaturgicos, poéticos, imagéticos e simbólicos. O caminho eleito para análise foi a escuta sensível de crianças e, braços dados com ela, uma caminhada por aspectos importantes de teoria e prática. Utilizou-se como referencial um estudo de caso – o processo criativo da ópera infantil *Bem no meio*, base para a produção de minidocumentários em pílulas digitais. Os minidocs, que oferecem suporte pedagógico para a sensibilização e formação de alunos, pais, professores e novos públicos, tiveram como propósito gerar literatura visual da ópera para crianças, gênero ainda pouco difundido e estudado no Brasil. A pesquisa agregou conceitos da fenomenologia do imaginário, notadamente de Gaston Bachelard (2008).

Palavras-Chave: Bachelard; ópera para crianças; imaginário; poética; espaço.

Abstract:

This article focuses on opera for children, taking a broad overview across time and space. The aim of the research is to identify what constitutes opera for children by embracing its dramaturgical, poetic, imagistic, and symbolic aspects. The chosen approach was sensitive listening to children, and alongside this, exploring important aspects of theory and practice. A case study was used as a framework for analysis — the creative process of the children's opera *Bem no meio*, which served as the basis for the production of mini-documentaries in digital snippets. These mini-docs provide pedagogical support for raising awareness and educating students, parents, teachers, and new audiences. They were intended to generate a visual literature of opera for children, a genre that is still little disseminated and studied in Brazil. The research incorporated concepts from the phenomenology of the imagination, particularly those of Gaston Bachelard (2008).

Keywords: Bachelard; children's opera; imaginary; poetry; espace.

INTRODUÇÃO

É preciso mostrar, na experiência científica, os traços da experiência infantil.

Gaston Bachelard

A ópera para crianças, no Brasil, é cercada de mistérios. Diferentemente dos países europeus, que conhecem e reconhecem tal gênero como parte de sua cultura, em nosso território, de cocos, jongos, sambas, maracatus e uma infinidade de batimentos sonoros, a ópera intimidada – é o que afirma Livia Penedo Jacob¹ na orelha do livro *A dramaturgia da ópera para crianças: cultura e simbolismos* (Acioly, 2022). Costuma-se pensar que o gênero pouco se transformou desde seus primórdios, na Florença seiscentista, quando servia ao entretenimento das elites sociais formadas por homens e mulheres da alta nobreza europeia e era exibido em grandes teatros, com produções exuberantes. Servindo aos ricos, com o passar dos séculos, teria se formalizado praticamente restrito a esse público.

Porém, no fim do século XX, com a chegada de novas tecnologias², diretores europeus se deram conta do isolamento da ópera em formatos enrijecidos e entenderam a necessidade urgente de rejuvenescer seu público. A tarefa não era nada simples, uma vez que os adultos praticamente desconheciam o mistério da infância e suas infinitas e diversas particularidades neurológicas, psicológicas e culturais.

Atemporalmente, o público infantil exige, para além de boas performances, histórias que dialoguem com a emoção e os mistérios de seu universo e de sua cultura local, o que complexifica, como nos diria Edgar Morin (1989), a tarefa da criação. Assim, o que vale para a Europa, naquela época ou até hoje, não se espelha no Brasil, este país que tem infâncias diversas: indígenas, quilombolas, ribeirinhas, rurais, ciganas, fronteiriças, urbanas, filhos de migrantes e colonos.

Quando o adulto cria para crianças, é como se mergulhasse no desconhecido – assim nos dizem Bachelard (2008) e Larrosa (2013), complementando que, nessa tarefa, devem-se criar novos repertórios, formatos e linguagens. A ópera para crianças, no Brasil, não deveria ser tratada como um subgênero daquela vinda da Europa para adultos. É preciso ter em mente que a ópera é um gênero e a ópera para

¹ Livia Penedo Jacob é doutora em Teoria da Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pela Universidade de Winnipeg (Capes-PDS 2017), com tese vencedora de menção honrosa pelo Prêmio Capes de Tese, edição 2021.

² SCHMITZ, Theresa. L'opéra jeune public. Stratégies compositionnelles pour transformer l'enfant-spectateur en mélomane. *Transposition*, Paris, n. 2, p. 1-22, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/transposition/319>. Acesso em: 6 abr. 2024.

crianças é a descoberta de um outro paradigma, em transformação, que surge a partir do modelo tradicional, com muitas nuances e variações distintas próprias. Tais variações sugerem uma quebra de padrões, que pode ser compreendida – e aplicada cenicamente – por meio dos estudos do imaginário.

Neste artigo, vamos refletir a respeito do que foi observado na experiência do processo criativo da ópera *Bem no meio*. O espetáculo foi originalmente idealizado para apresentações em teatro presencial, no entanto, a temporada precisou ser interrompida, logo após o ensaio geral, em função da pandemia de covid-19. Como alternativa, a montagem foi adaptada para um produto digital. Utilizou-se toda a instalação cenográfica, bem como a estrutura de cenários, vídeos, entrevistas, gravações da memória do trabalho da equipe e registros de ensaios e bastidores para a produção de pequenos documentários que relacionam a experiência da criação da ópera para crianças aos estudos da obra de Gaston Bachelard (1884-1962).

O filósofo e ensaísta francês tem como característica a difusão de seu pensamento entre ciência e poesia, o que dialoga de maneira muito especial com a proposta de uma ópera para novos públicos. Bachelard trata de comoção, devaneio e abertura do pensamento a significados múltiplos, assim como a ópera feita para crianças, a partir de suas escutas. Após tais adaptações, o espetáculo *Bem no meio* transformou-se, então, em um produto novo – pílulas digitais, em vez de capítulos, editadas no período de desenvolvimento da pesquisa aqui apresentada, no recorte temporal de 2020 a 2022.

Para embasar as reflexões ora apresentadas, foram colhidos depoimentos de crianças no período pandêmico e pós-pandêmico, como fontes primárias inspiradoras para compreender o pensamento infantil e a complexidade abarcada pelo tema da não escuta do que nos dizem os pequenos. Reunimos, portanto, material inédito, sob os aspectos criativo, iconográfico e teórico, a fim de promover um panorama sensorial, no que diz respeito à obra de Bachelard, em uma ópera para crianças urbanas do século XXI.

Jorge Larrosa fala com especial clareza sobre o lugar do adulto ao observar a criança:

A experiência da criança como um outro é a atenção e presença enigmática da infância, a esses seres estranhos dos quais nada se sabe e a esses seres selvagens que não entendem a nossa língua. Trata-se aqui então de devolver à infância a sua presença enigmática e de encontrar a medida da nossa responsabilidade pela resposta, ante a exigência que esse enigma leva consigo (Larrosa, 2013, p. 186).

Partindo dessa premissa, segundo a qual a infância nunca é o que já sabemos, buscamos mostrar que não temos a pretensão de saber tudo sobre a gênese das definições de infâncias, tampouco devemos comparar as infâncias brasileiras às de outros continentes. A ideia é apenas situar que a ópera para crianças

engatinha de formas diferentes ao redor do mundo, ou seja, ao falarmos dela, estamos falando, também, de diversidade cultural e intercultural.

Para tal entendimento, é importante ter em mente que a ópera para crianças, assim como diz Bachelard³, vai além da razão. É preciso questionar o conhecimento preestabelecido, em prol de uma abordagem inovadora que rompa com o pensamento tradicional (Carvalho, 2021, p. 339), sem preconceitos, priorizando a dialética segundo a qual posturas antes consideradas contrárias e excludentes deixam de o ser e revelam, assim, que todo saber é relativo.

Trazendo a análise para o contexto aqui abordado, a ópera dita tradicional passa a dialogar com aquela feita para crianças, quando encontra como interface a fenomenologia própria de Gaston Bachelard, descrita a partir de quatro elementos: água, terra, fogo e ar. A ópera *Bem no meio* é idealizada a partir desses elementos, conforme se verá a seguir.

A CRIAÇÃO DA ÓPERA *BEM NO MEIO* E A FILOSOFIA DE GASTON BACHELARD

A palavra ópera significa obra em latim, do verbo *operar*. O termo é associado ao esforço colaborativo de muitos artistas envolvidos na produção de uma obra de teatro musical, como uma ópera. Inicialmente, o gênero se restringia à língua italiana, porém logo se expandiu para outros países e culturas, como a francesa, a inglesa e a alemã.

A partir do século XX, várias mudanças ocorreram no fazer operístico: os compositores começaram a experimentar novas formas de expressão musical, explorando uma ampla gama de estilos, estéticas e técnicas, como o serialismo⁴, com abordagens inovadoras. Os temas das óperas modernas tornaram-se mais diversos e frequentemente refletiam questões sociais, políticas e psicológicas contemporâneas – na música, no texto e na encenação. Os libretos (a narrativa textual) das óperas do século XX, em geral, se tornaram mais abstratos e simbólicos, abandonando a estrutura tradicional de recitativos e árias, em favor de uma abordagem mais fluida e orgânica.

Já com a chegada das novas tecnologias, os compositores começaram a incorporar elementos multimídia nas produções de ópera, incluindo projeções de vídeo, mistura com música eletrônica ao vivo e outros recursos audiovisuais, para enriquecer a experiência cênica e musical. Questões como o uso ou não do microfone para amplificar vozes e instrumentos abriram as portas para novas tensões: caso se

³ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores).

⁴ Trata-se de uma técnica composicional em que os parâmetros musicais, como altura, duração, dinâmica, entre outros, são organizados de acordo com uma série ordenada, chamada dodecafônica ou serial. Fonte: SADIE, Stanley; TYRRELL, John. Serialism. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The new grove dictionary of music and musicians*. v. 23. London: Macmillan, 2001. p. 116-131.

usasse o microfone nos cantores e em alguns instrumentos musicais, quem teria o controle do resultado: o compositor, o maestro ou o técnico de som?

No campo das definições e regras da ópera para crianças, Eric Champagne⁵, a partir do que foi desenvolvido no Canadá, nos Estados Unidos e no Reino Unido ao longo do século XX, chega a algumas conclusões. Dentre elas, a de que “o gênero é caracterizado por uma duração limitada de menos de uma hora e um tema destinado ao público infantil, reproduzido de forma compreensível por um libreto escrito no idioma do público e apoiado por uma música clara e simples” (Champagne, 2006, p. 82, tradução nossa⁶). Essas afirmações reforçam a percepção da quebra de paradigma da ópera para crianças em relação à conceituação do que seja o formato tradicional. Trata-se de um assunto absolutamente novo, que escapa ao que já é conhecido.

O IMAGINÁRIO COMO PONTO DE CONTATO ENTRE DIFERENTES CULTURAS

Com todas as diferenças e particularidades existentes nos povos e culturas, a chamada globalização parece ter realmente convencido muitos de que somos todos semelhantes, nos comunicamos por meio de inúmeras ferramentas digitais e formamos, pouco a pouco, uma rede de consumo mundial homogênea – que possivelmente estará sob controle, como observam os teóricos da comunicação Armand Mattelart (2000), David Held e Anthony McGrew (2001). A questão é controversa e traz para o debate prós e contras em relação ao avanço tecnológico dos últimos trinta anos, como veremos mais à frente.

Porém, as diferentes culturas estão para além do tempo presente e trazem simbolismos e subjetividades do inconsciente, de nossos imaginários. Os filósofos dos estudos do imaginário, como Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Henry Corbin, Mircea Eliade, Carl Jung – só para citar alguns – se debruçaram sobre o que nos antecede e nos faz relacionar imagens e sons a sentidos, memórias de que fazemos parte, mesmo sem identificar claramente como isso acontece.

De que forma o mergulho na imaginação – termo que, não por acaso, está presente no subtítulo do livro dos filósofos brasileiros Marly Bulcão, Marcelo de Carvalho, Constança Marcondes Cesar e André Campello (2021) – pode nos iluminar o caminho em direção às infâncias e à ópera para crianças, independentemente da cultura de cada uma delas? Ainda, Danielle Rocha Pitta, no pequeno livro *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand* (2005), dá pistas de como podemos começar a elaborar alguma

⁵ CHAMPAGNE, Éric. L'opéra pour enfants ou la quête d'identité: commentaire critique sur L'arche, d'Isabelle Panneton et Anne Hébert. *Circuit*, Québec, v. 16, n. 2, p. 82-92, 2006. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2006-v16-n2-circuit3623/902400ar/>. Acesso em: 21 mar. 2024.

⁶ “[...] le genre est caractérisé par une durée limitée à moins d'une heure et un sujet spécifiquement destiné aux enfants, rendu aussi compréhensible que possible par un livret écrit dans la langue de son auditoire et porté par une musique claire et simple.”

resposta para mais esta pergunta: como se forma o imaginário de uma cultura? De acordo com a pesquisadora, “deve-se considerar que o processo de formação das imagens é o mesmo, quer se trate de um indivíduo, quer se trate de uma cultura” (2005, p. 19).

Pitta revela que a sensibilidade própria de uma cultura, em interação com seu meio, pode se dar de diferentes maneiras, de acordo com o que essa cultura valoriza. A filósofa exemplifica com o caso de dois povos, de diferentes culturas, que, ao entrar em contato com o mesmo estímulo, reagem de maneiras opostas:

A sensibilidade própria de uma cultura em interação com um meio e circunstâncias determinadas valoriza mais ou menos os *schèmes*⁷ que, como um todo, correspondem à condição humana. Assim é que uma cultura pode perceber o universo como cheio de divisões e oposições, e outra o perceberá como unido e harmonioso. Por esse motivo, não se trata de classificar uma cultura em tal ou tal estrutura, mas de perceber qual é a “polarização predominante”, isto é, o tipo de dinamismo que se encontra em ação, o que leva à determinação do “trajetos antropológico” em determinada cultura ou grupo social (Pitta, 2005, p. 18).

Há, portanto, que se pensar o que o artista causa quando se coloca frente a cada público ou quando, por meio de cenografias, projeções, iluminação e movimentações, evocamos imaginários. Segundo a filósofa, “as imagens vão se organizar em torno de um núcleo e formar constelações, ordenando-as num só tempo em torno de imagens de gestos, de *schèmes* e de objetos privilegiados pela sensibilidade” (Pitta, 2005, p. 20). Em outras palavras, vamos nos envolver com as imagens de acordo com o que elas representam para nós, em nossa cultura.

Pitta diz, também, que Durand pesquisou inúmeras imagens de diferentes culturas, na tentativa de classificá-las. Percebeu que se dividiam e se reagrupavam em dois regimes distintos: diurno e noturno, e que os símbolos, seguindo uma lógica própria, se reagrupavam em torno de núcleos organizadores. Assim, a filósofa exemplifica:

a imagem do movimento da ondulação faz com que as ondas da água se liguem às ondas dos cabelos, cabelos longos, femininos, que, por sua vez, vinculam-se à dimensão da feminilidade da água, imagens todas convergindo em torno da passagem do tempo, passagem das águas do rio, que passam e nunca voltam (Pitta, 2005, p. 21).

Essa espiral de imagens vai criando outras novas, além de novos sentidos e representações simbólicas. Considerando que “os símbolos são ambíguos e se caracterizam pelo sem fim de significados” (Pitta, 2005, p. 23), trilhar o caminho da busca pelas imagens e seus simbolismos parece ser uma boa pista

⁷ *Schème* é um termo filosófico para designar algo anterior à imagem, que corresponde a uma tendência geral dos gestos, levando em conta as emoções e afeições. Ele faz a junção entre os gestos inconscientes e as representações (Pitta, 2005).

para quem pretende começar a entender a riqueza do imaginário das crianças. Se o imaginário significa a aliança com o que há de mais profundo e inconsciente em nós, como buscar imagens que atravessam as culturas em uma ópera para crianças?

Theresa Schmitz, uma das poucas pesquisadoras europeias que se debruçaram sobre o tema, nos faz refletir⁸ sobre algumas questões mercadológicas em torno dos espectadores da ópera. A necessidade de rejuvenescimento desse público frequentador de grandes teatros fez com que os horários das óperas fossem repensados, o que facilitou o acesso a tais espetáculos, com ingressos mais baratos, inclusive. Porém, o chamado novo público não compareceu:

Como o público estava ficando cada vez mais velho e os novos assinantes não apareceram para sustentar a programação cara, as casas de ópera precisavam encontrar novas estratégias para manter a máquina funcionando. Em primeiro lugar, a racionalização da organização e a internacionalização das massas artísticas foram consideradas como ferramentas eficientes para reduzir o orçamento geral. Segundo; alguns Estados começam a financiar as casas de ópera com até 90% do orçamento total para salvar essa forma de arte, considerada um patrimônio cultural europeu. Para justificar a alta despesa e o uso do dinheiro público, o apelo à democratização dessa forma legítima de arte se torna então uma questão política (Schmitz, 2010, p. 2, tradução nossa⁹).

O comentário realça uma questão fundamental para nosso estudo: a ópera, na França, é considerada um patrimônio cultural, o que não se espelha no Brasil. Quando Schmitz diz que alterações nos moldes do gênero ópera afastariam o público rico e tradicional, ela sinaliza que a sensibilização e formação de novos públicos teria que atravessar o desafio de criar pontes entre o tradicional e o contemporâneo, e entre ricos e pobres/pessoas de classe média.

Para Jonathan Dove (*apud* Schmitz, 2010), o mais importante seria evitar o canto e a música lenta. O compositor observa que a vida dos pequenos é cercada por muitos estímulos, portanto, o espetáculo precisa trazer isso, na mesma intensidade. Dove diz ser preciso que a ópera para crianças tenha elementos sonoros familiares: “A percussão é um dos instrumentos com os quais elas definitivamente se relacionam. Isso acontece em todas as músicas de dança. Por esse motivo, era muito importante que o trabalho tivesse uma forte identidade rítmica” (Dove *apud* Schmitz, 2010, p. 6).

⁸ SCHMITZ, Theresa. The discovery of children as a potential audience for Operas. In: HOPKINS, Lucy; MACLEOD, Mark; TURGEON, Wendy (ed.). *Negotiating childhoods*. Leiden: Brill, 2010. p. 211-219. Ebook.

⁹ “As the audience is getting continuously older and new subscribers won’t appear to support the expensive programming – the opera houses need to find new strategies to keep the machine going. First of all, the rationalisation of the organisation and internationalisation of the artistic masses are deemed an efficient tool to reduce the overall budget. Second, some States start to finance the opera houses with up to 90% of the total budget to save this form of art, regarded as an European cultural heritage. In order to justify the high expense and use of public money, the call for democratisation of this legitimate form of art becomes a political issue.”

Segundo o compositor, com quem concordamos, “uma criança entediada não voltará uma segunda vez à ópera” (*apud* Schmitz, 2010, p. 6). Trata-se de uma importante percepção, pois demonstra que o autor olha para o público infantil e se preocupa com ele. Jonathan Dove quer que os jovens espectadores se divirtam, que saiam dizendo a seus pais: “Queremos mais!” (*apud* Schmitz, 2010, p. 6).

Suas palavras vão ao encontro da opinião do compositor e doutor em Composição Musical brasileiro Marcos Lucas, que, em entrevista realizada por e-mail em março de 2020, ao falar sobre dois importantes eixos da ópera para crianças, a história e o texto do libreto, pontua:

Acho que deveria se pensar muito na natureza deste texto (libreto) em termos da sua adequação ao universo infantil, em suas diferentes faixas etárias. Quanto à linguagem musical da ópera infantil, vejo que há dois posicionamentos. Há os compositores que pensam que devem adequar sua linguagem ao universo infantil e outros que defendem que não devem fazer concessões. Pessoalmente acho que as crianças são, às vezes, bem mais abertas do que os adultos para diferentes linguagens, mas o compositor deve também buscar referências com a música que as crianças ouvem... tudo isso é muito complexo (Acioly, 2022, p. 33).

A opinião de Lucas está em sinergia com a de Dove. Já para fazer o contraponto, um dos mais profícuos compositores brasileiros, Tim Rescala, também realça a importância da história na criação musical:

Tecnicamente não há diferença. Depende muito da temática. Quando eu escrevi *A orquestra dos sonhos*, comentava com colegas que iria fazer uma ópera para crianças que teria música dodecafônica, tonal, trechos minimalistas. Todo mundo achou que eu estava doido porque música para criança tinha que ser simples. Sou totalmente contra isso. Acho que é o contrário. Talvez para o adulto tenha que ser. A criança, ao contrário do adulto, é um livro aberto. Você oferece a música e ela vai absorvendo aquilo. A criança tem mais condições, está mais aberta e tem mais capacidade de apreender estruturas complexas que os adultos. Os adultos, ao longo da vida, vão ficando sem paciência e não têm mais essa abertura. A criança reage a uma proposta que você apresenta: ela vai gostar ou não. A reação é imediata. Em *A orquestra dos sonhos* as crianças não só interagem como saiam do teatro cantando e brincando. Não é o conteúdo musical que determina se o espetáculo é infantil ou adulto: é a temática e a abordagem (Rescala *apud* Hartkopf, 2010, p. 159).

Em paralelo às opiniões dos criadores, Schmitz aborda mais um detalhe que pode perpassar outras linguagens, como a literatura, as artes visuais e o teatro: o (pre)conceito presente no pensamento de que qualquer arte feita para crianças é considerada menor. A pesquisadora escreve que, em seu depoimento, Dove falou abertamente sobre adaptar sua linguagem, seu gesto criativo, a esse público especial. A maioria dos compositores, segundo a musicóloga, se recusa a admitir isso, pois teme a desvalorização de seu trabalho (Schmitz, 2010). A depreciação da criação artística para o público infantil

está intimamente ligada à falta de reconhecimento da criança como um ser humano integral, em vez de futura cidadã¹⁰.

A CRIAÇÃO DE UMA METODOLOGIA EXPERIMENTAL PARA A DRAMATURGIA CÊNICA DE UMA ÓPERA PARA CRIANÇAS

Como criar uma metodologia que compreenda a complexidade poética da escuta sensível da narrativa das crianças, seja ela gestual, silenciosa, verbal ou comportamental, a partir de seu universo simbólico? Será que podemos perceber, em pequenos gestos, a grandeza dos afetos e imaginários das crianças? E se seguirmos o conselho de Barthes?

Gostaria, pois, que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz.

Quando a criança age assim, não faz mais do que desenrolar as idas e vindas de um desejo, que ela apresenta e representa sem fim (Barthes, 1977, p. 20).

Como podemos unir o que diz Barthes à “bússola bachelardiana”, para iluminar o caminho da teoria à prática?

Se o caminho se faz durante o caminhar, como nos sugere Morin (2005), podemos dizer que o processo de escrita da ópera *Bem no meio*, destinada ao público infantil, bem como a concepção de sua encenação – que suscita muitas reflexões sobre extremos: sombra/luz (claro/escuro), real/imaginário, revelação/ocultação, ascensão/queda, medo/coragem – poderá servir como investigação metodológica experimental de uma ópera para “novos públicos”. Ela se apoia, também, nas reflexões de teóricos e profissionais que pensam sobre o complexo universo do real e do imaginário voltado a esse público, abrangendo os estudos e produções sobre o assunto, bem como a execução prática desse tipo de espetáculo.

Tal metodologia ressalta o fato de que cada criança é um universo envolto em sua cultura. Portanto, de forma poética e metafórica, *Bem no meio* é uma história que traz as vozes das crianças para o

¹⁰ Para se ter ideia, no Brasil, onde as crianças – indivíduos de 0 a 12 anos – representam 20,5% da população, somente em 2024 propostas ligadas à Cultura Infância entraram na Conferência Nacional de Cultura, em sua quarta edição. Isso significa que só então os direitos das infâncias brasileiras aos bens culturais, em todo o seu ecossistema, foram reconhecidos. Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Estimativas da população residente no Brasil. Brasília, DF, 2023. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br>. Acesso em: 4 set. 2024. BRASIL. Ministério da Cultura. MinC divulga as 30 propostas prioritárias aprovadas durante a 4ª Conferência Nacional de Cultura. *Gov.br*, Brasília, DF, 7 maio 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-divulga-as-30-propostas-prioritarias-aprovadas-durante-a-4a-conferencia-nacional-de-cultura>. Acesso em: 4 set. 2024.

mundo dos mitos¹¹, *schèmes*, símbolos¹² e arquétipos¹³ (Pitta, 2005, p. 22). A dramaturgia cênica forneceu mitos e estímulos que fazem mergulhar no mundo imaginário de duas crianças. Assim, se “toda imagem é, de certo modo, também uma narrativa” – como ensina Roland Barthes em *Aula* (1977, p. 17), elas precisam evocar aquilo que as palavras não conseguiriam dizer.

O ainda inédito espetáculo presencial de *Bem no meio* foi concebido a partir da escuta sensível da narrativa das crianças, da criação do libreto e do espaço poético. Esses foram os pontos iniciais para impulsionar a descoberta do espetáculo cênico, mas, também, posteriormente, dos minidocumentários em pílulas digitais.

Ao longo da escuta, a inspiração para a escrita do libreto ganhou forma quando travamos contato com a obra *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard. No livro, encontramos o que buscávamos: “chaves para o maravilhamento”, como diz Bill Moyers (Campbell, 1990, p. 6) na introdução de *O poder do mito*, a respeito do pensamento de Joseph Campbell ao estudar tais narrativas. A pergunta que nos fizemos foi: como pensar em uma história que pudesse reunir tantos ingredientes e um espaço poético tão aconchegante como propõe Bachelard (2008) ao falar sobre o ninho, a concha, a casa e o quarto? Para iniciar a jornada da descoberta da encenação, o primeiro passo era a compreensão das imagens que a história evocava.

A HISTÓRIA: LIBRETO E SEU RESUMO

Se uma história, como afirma Campbell, é “a maneira de contá-la” (1990, p. 13), de que forma poderíamos fazê-lo com *Bem no meio*? A ópera conta – e canta – a jornada de uma menina (Bem) que nasce com um estranho buraco nas costas, de onde surgirá uma asa. Ela descobre ter o dom de entrar e sair dos livros e, dentro de seu favorito, conhece Gaia, que a ajuda a alçar voo e enfrentar desafios, já que a menina, ao longo da história, se vê bem no meio da separação de seus pais¹⁴. Esse é o enredo presente no libreto do espetáculo – nome que se dá, em uma ópera, ao texto escrito que traz a história narrada, assim como os livros para crianças apresentam textos em prosa, verso e/ou diálogos. O libreto é como o roteiro textual de uma ópera: é o texto que contém todas as palavras recitadas (no tempo musical) ou cantadas.

¹¹ O mito é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schèmes* que tende a compor um relato, ou seja, que se apresenta em forma de história. Trata-se de um relato fundante da cultura: ele vai estabelecer as relações entre as diversas partes do universo, entre os homens e o universo, e dos homens entre si. A ópera *Bem no meio* trata, por exemplo, de voos, pássaros, o que lembra o mito de Ícaro e o desejo de voar.

¹² Símbolo é todo signo concreto que evoca, por uma relação natural, algo ausente ou impossível de ser percebido. É uma representação que faz “aparecer” um sentido secreto.

¹³ Arquétipo é a representação dos *schèmes*, imagem primeira de caráter coletivo e inato; é o estado preliminar, zona onde nasce a ideia. Ele constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais.

¹⁴ Link de *A ópera para crianças: minidocs em pílulas digitais*, cujo estudo de caso baseia-se na ópera *Bem no meio*, com libreto e mise-en-scène de Karen Acioly e música de Camille Rocailleux: <https://youtu.be/UQAAagelc00>

Num libreto existem pelo menos dois domínios separados. O primeiro diz respeito ao elemento “narrativa”, basicamente o enredo e seus personagens; o segundo envolve a representação da narrativa em forma de texto, em palavras específicas (e quase sempre poéticas). Enquanto o primeiro domínio tende a permanecer estável nas apresentações da ópera, o segundo pode ser muito variável (Abbate, 2015, p. 22-23).

Essa definição do que é um libreto, bastante simples e direta, é destinada aos novos buscadores e curiosos do que vem a ser a ópera. Porém, é possível acrescentar-lhe alguns outros pontos, quando abordamos o universo da criança: o libreto é uma maneira de contar uma história na linguagem da ópera. Pode ser escrito por uma criança, adulto, poeta ou não, autor célebre ou desconhecido que goste do som das palavras e da forma como elas, juntas, podem ganhar sentido. As histórias podem ser originais, inventadas ou adaptadas de outras já existentes, que foram ou não escritas para ser cantadas. A narrativa pode ser ordenada com início, meio e fim ou ter cenas soltas, interligadas pelo próprio público. Por isso, é muito importante escolher um enredo com palavras de sonoridade instigante e inspiradora, que possam vibrar no espaço ao som do canto lírico.

Como já observado, a ópera traz, em si, três dimensões: o texto dramático – que representa uma ação que se desenvolve pela interação entre os personagens no tempo presente, semelhante a uma peça de teatro –, a música e a encenação, que leva em conta a cenografia, o espaço poético, os figurinos, o jogo entre os atores e a relação com o público. Considerando tantos elementos, o libreto deve, também, ser um provocador de imaginários para criadores e espectadores – por pensar nessa perspectiva, a parte textual de *Bem no meio* foi criada a partir da escuta sensível das crianças e dos estudos do imaginário.

A BUSCA PELOS SÍMBOLOS E A JORNADA DA HEROÍNA

Joseph Campbell, em *O poder do mito*, caracteriza a jornada do herói, a partir de um desenvolvimento teórico que visa codificar os passos dados por personagens ao longo de inúmeras histórias ao redor do mundo, inclusive as não ficcionais. Segundo o escritor, herói é aquele que ultrapassa a esfera comum da experiência humana, dedicando parte de sua vida, ou ela inteira, a algo maior que sua própria existência.

Para Campbell, existem dois tipos de heróis: o que é atraído por algo para a aventura, sem antes ter se preparado para tal, e o que está determinado e sai em busca de desafios. Por sua vez, a eles cabem dois tipos de proezas: as físicas, como salvar a vida de alguém ou arriscar-se pelo outro, e as espirituais, manifestadas quando o herói experimenta uma situação supranormal da vida espiritual humana e volta para contar sobre isso a sua comunidade.

O heroísmo consiste em sair de uma condição de vida e chegar a uma melhor, mais rica ou mais madura do que a anterior. Ser herói diz respeito a quanto uma pessoa é capaz de se sacrificar por algo ou alguém. Para além do outro, o próprio caminho individual que cada um percorre é também uma jornada do herói, um caminho de autoconhecimento tido como um rito de passagem entre fases importantes da vida, tais como da infância para a pré-adolescência – como é o caso da história de *Bem no meio* – ou da adolescência para a vida adulta.

Nesse viés, segundo Campbell, o herói atravessa algumas etapas que são desafios naturais no mundo dos mitos. A primeira é classificada como “a partida”; a segunda, “a iniciação” e a terceira, “o retorno”. A jornada de *Bem no meio* como ópera alterna cenas de movimentação da história (recitativos) com outras de respiração e tempos emocionais estendidos (cenas de coros vocais, sem palavras e árias). A história também evoca os quatro elementos da natureza: água, terra, fogo e ar, que estão presentes na obra de Gaston Bachelard (Bulcão; Carvalho; Cesar; Campello, 2021). A partir da escrita do libreto, a escrita musical e todo o espaço poético bachelardiano foram pensados.

AS PRIMEIRAS EVOCAÇÕES DA ÓPERA, A PARTIR DE UMA HISTÓRIA DE VOO

Segundo Bachelard, “é preciso mostrar na experiência científica os traços da experiência infantil” (*apud* Bulcão, 2021, p. 415), porque não existe, na ciência, algo que possa ser percebido sem a imaginação e a invenção. A filósofa Marly Bulcão resume a ótica de Bachelard sobre esse aspecto que une ciência e imaginação:

a criança consegue alcançar, sem esforço, este equilíbrio, pois além desta possuir um tesouro de imaginar e de vivenciar intensamente o onírico e o fantástico, tem em si uma razão nascente que ainda não assumiu a rigidez racional que caracteriza a racionalidade do adulto (Bulcão, 2021, p. 417).

Ao se referir à ciência como busca indissociável da imaginação, Bachelard dá o exemplo da criança que, ao receber um brinquedo, tenta abri-lo para descobrir seu interior, como é feito. No entanto, adultos interferem e reprimem essa curiosidade, dizendo que esse tipo de atitude não é educado. Afinal, o que faz um cientista senão ir em busca de respostas para hipóteses intuídas a partir de conhecimentos descobertos, ou seja, de “brinquedos abertos” para que suas curiosidades se transformem em hipóteses?

Um dos estudiosos do filósofo francês, o pedagogo e poeta Georges Jean (*apud* Bulcão, 2021, p. 416), buscou encontrar, na obra de Bachelard, respostas para suas perguntas. Uma delas foi a seguinte: “como a criança conseguiria compreender a complexidade do mundo?”. É Bachelard mesmo quem responde, no artigo “Instant poétique et instant métaphysique”: “a poesia é uma metafísica instantânea. Em um curto poema, ela deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma” (Bachelard *apud*

Thiébaud, 2011). *Bem no meio* foi escrita como um grande poema dividido em onze cenas salpicadas de silêncios – uma vez que “não há poesia sem silêncio” (Lassus, 2010, p. 42). A obra está em sintonia com o pensamento do autor.

AS INTERRELAÇÕES DA CENA E A POÉTICA DO ESPAÇO

Após a escrita do libreto, a encenação cria relações entre os conceitos estéticos e simbólicos da obra de Gaston Bachelard em todas as dinâmicas que a comporiam. Isso abarcaria as variações emocionais do texto, a partitura musical, a movimentação dos cantores, os elementos cenográficos, bem como as dinâmicas da luz e da relação do que aconteceria entre palco e plateia¹⁵.

Uma ópera para crianças deve considerar a unidade do tempo, do lugar e da ação. Assim, se o tempo da infância – pelo que foi identificado na escuta sensível da narrativa das crianças pesquisadas – é o tempo exato do presente e se, para Bachelard, é o tempo do instante, sendo “a criação poética surgida no instante [...] uma forma de metafísica” (Bulcão, 2021, p. 205), ele pode ser, então, descontinuado, assim como o imaginário e a poesia que uma criança traz em sua infância:

A poesia é uma metafísica instantânea. Um curto poema deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos. Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos que a vida, vivendo em seu lugar, a dialética das alegrias e dos pesares. Ela é, então, o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista a unidade (Bachelard *apud* Bulcão, 2021, p. 206).

O pensamento de Bachelard deu base para a unidade da encenação, visto que, em *Bem no meio*, temos uma realidade cênica muito peculiar: trata-se de uma ópera para crianças cuja música deve causar no público a sensação de voar como os pássaros, transbordando de afeto e maravilhamento. O tempo proposto para a ação, conforme mencionamos, é o tempo interno da criança, subjetivo, o tempo do instante presente. A ação principal é a aventura (ou o devaneio) do voo. O tema pede, portanto, uma jornada de encantamento, drama, dor e superação. A ação se passa no limiar entre a consciência e o imaginário, combinando a entrada da personagem Bem no interior de seu livro favorito e a descoberta de um mundo novo com as idas e vindas entre o imaginário e o mundo real. A música transmite, então, afetuosidade, a partir de seus ritmos e silêncios, e possibilita ao espectador se envolver com diversas sensações.

¹⁵ “Para não se tornar dogmática, uma teoria da ópera deve manter uma certa flexibilidade entre suas próprias categorias conceituais, começando com as categorias fundamentais de ‘teatro’, ‘drama’, ‘obra de arte’ (*opus*), ‘texto’ e ‘interpretação’, e não confiná-las a definições que, embora satisfaçam a necessidade de ordem típica da ciência, correm o risco de perder a realidade da história e das ideias... a análise de uma ópera que se limitaria à relação entre música e palavras sem levar em conta a realidade do palco é uma abordagem que agora é considerada obsoleta na musicologia” (Dahlhaus, 1992, p. 123).

A CRIAÇÃO DA POÉTICA DO ESPAÇO EM *BEM NO MEIO*

Na poética do texto de *Bem no meio*, o público-alvo, de 2 a 12 anos de idade, é trazido pelas mãos de adultos e o espaço poético evoca imagens simbólicas de nosso inconsciente, para que a diferença etária não impeça o mergulho na imaginação, incluindo-se aí a percepção dos espectadores crescidos. Segundo Roland Barthes, “toda imagem é, de alguma forma, uma narrativa” (1977, p. 16) – pensando nisso, o texto dramático do espetáculo foi integrado ao estudo das imagens. Foi considerada a relação entre o pequeno e o grande, que se manifestou na projeção digital para certos elementos cenográficos: optamos por dois círculos principais diferentes, adaptáveis aos vários espaços, e outros menores em torno deles. Novas questões surgiram: tendo em vista que a história de *Bem no meio* começa com o nascimento de Bem, esse espaço simbólico poderia ser o de uma concha, com a base arredondada, dentro da qual a personagem ficaria.

A FORMA CIRCULAR

No teatro, o público quer sentir que está vivendo uma experiência coletiva, testar seu pertencimento, vivenciar a reunião, como num círculo ou roda de contação de histórias de culturas ancestrais. A partir dessa noção, consideramos que as primeiras imagens do espaço narrativo-cenográfico para o público receptor poderiam ser elaboradas de forma a identificá-lo como um local de acolhimento, em formato circular ou semicircular. Isso facilitaria ao público olhar, ao mesmo tempo, para o palco, onde se desenrolaria a narrativa, e para si próprio, gerando uma forte sensação de pertencimento ao espetáculo.

A ideia nos remete ao acolhimento do útero, do ventre e da proteção, que deveria estar presente desde o início da encenação. Seria a representação do “espaço feliz” ou seguro, como sugere Bachelard, em seu conceito de *topofilia*, que diz respeito a espaços defendidos de forças adversas (Bachelard, 2008, p. 17). Mais ao fundo do palco, projetamos imagens não muito claras, até mesmo desfocadas, a fim de tentar representar os olhos de um bebê que percebe sombras e luzes em movimento, mas ainda não consegue distinguir as coisas de forma nítida.

De acordo com o filósofo, em *A poética do espaço* (2008), o ninho e a concha, refúgios de seres vertebrados e invertebrados, são espaços felizes em nosso inconsciente. Logo, o espaço cenográfico da ópera incorporaria a topofilia e o redondo¹⁶ evocados por sua poética, ganhando, dentro da história, ressonâncias e novos sentidos narrativos.

¹⁶ “O ser redondo desperta em nós sentimentos de proteção materna e repouso interior” (Bachelard, 2017, p. 192).

A CONCHA: OS DESAFIOS

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, a concha representa a fertilidade da água: “Sua forma e profundidade lembram o órgão sexual feminino. Seu conteúdo ocasional, a pérola, é a origem da lenda de Afrodite, nascida de uma concha. Isso confirma o duplo aspecto erótico e fertilizante do símbolo” (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 269-270).

Se a concha é o local de nascimento da personagem Bem, é também onde seus medos, dúvidas e desafios acontecem: coração cenográfico; ponto de referência para os demais elementos cênicos. Partindo do ponto de que a imaginação é um fluir dinâmico de imagens, como sugere Bachelard, uma concha já traz em si a evocação do mar ao seu redor. Esse mar, por sua vez, evoca lua, planetas, florestas e os grandes fenômenos da natureza, tais como a tempestade ou um vendaval, necessários para os momentos mais dramáticos da ópera. Para que as imagens evocadas pudessem também aparecer, a concha deveria contar com um espaço para projeções, que ficaria situado em sua parte superior, como se ela já estivesse aberta após o nascimento de Bem.

O NINHO: O ACOLHIMENTO DO IMAGINÁRIO

Em contraponto à concha, para o criativo desenrolar da história, na construção do espaço cênico narrativo seria necessário um segundo lugar, a fim de que Bem pudesse agir em seu espaço sagrado e acolhedor: o imaginário.

Como afirma Bachelard, “o ninho é um esconderijo para a vida alada” (2008, p. 95). Assim, esse segundo espaço poético criado no cenário foi batizado de ninho. Nele, que também é circular, preso como um balanço, Bem descobre seu principal dom: a capacidade de voar, descobrir novas perguntas, entrar e sair do livro, pertencer a dois mundos. É, afinal, um lugar de resiliência, onde a personagem encontra alimento e apoio diante dos desafios.

O ninho teria, então, duas funções narrativas: a simbólica e a metafórica. Ele seria o espaço de descobertas e transformações da personagem. Bachelard conclui:

Para o pássaro, o ninho é, sem dúvida, uma moradia calorosa e suave. É uma casa de vida: continua a incubar o pássaro quando ele emerge do ovo, para acrescentar à vida do pássaro uma vida emblemática na escala de um universo (Bachelard, 2008, p. 95-96).

Com base no que diz o filósofo, mostramos que o pássaro sai do ovo como Bem sai da casca. Essa nova condição impõe dificuldades para ambos, que, no entanto, são acolhidos dentro dos limites do ninho (o imaginário). Trata-se do espaço onde certamente ambos podem se alimentar, mas também

é o lugar em que a criança Bem assumirá seu crescimento, potência e capacidade de voo, à medida que suas asas começarem a crescer.

As crianças do coro estão projetadas no cenário, em círculos suspensos, formando um fio de contas – suas vozes funcionam como o fio que a tudo integra. Já o espaço destinado aos pais é o dos dois círculos maiores, dispostos junto às duas laterais da concha. Assim, as cenas em que os adultos aparecem dão a dimensão de suas estaturas, visivelmente maiores do que a da personagem Bem. Dessa forma, as crianças da plateia podem ver, simbolicamente, sentimentos que talvez não conseguissem decifrar, por exemplo, como os adultos são de fato maiores e o que sentem quando não são escutadas por eles.

Um quinto elemento, exterior, seria fundamental: o narrador. Como um contador de histórias e cantador-trovador, essa figura ficou em um terceiro espaço circular, localizado junto ao público, fora do palco, a que batizamos de ponto.

O ponto não faz parte das cenas que acontecem no palco, como a concha e o ninho. É um local onde o narrador – também músico – teria, a sua volta, piano, acordeon, *ocean drum* e *hang*, constituindo um espaço ficcional exterior, com acústica particular, dentro do local onde ficaria o público. Isso criaria a metáfora da história dentro da história. Círculos de tamanhos, texturas, alturas, estruturas e funções narrativas diferentes, além de um fio imaginário, seriam a leitura por dentro da leitura, a escuta além da escuta, para os espaços narrativos e a narração da história de *Bem no meio*.

Por fim, o sexto e último elemento cênico é o espaço de ascensão e queda de Bem em suas tentativas de voo, que foi batizado de vertigem, já que todo sonho de voo vem seguido do medo da queda, de acordo com os estudos da antropologia do imaginário: “os símbolos catamórficos [alusivos à queda] são aqueles relativos à experiência dolorosa da infância. A queda tem a ver com o medo, a dor, a vertigem, o castigo” (Pitta, 2005, p. 25-26). Pitta explica que, para Bachelard, “é a mesma operação do espírito humano que nos leva para a luz e para o alto” (Bachelard *apud* Pitta, 2005, p. 27).

Figura 1: Estudo para projeções



Fonte: Desenho técnico idealizado por Karen Acioly para a ópera *Bem no meio*, inspirada na obra de Gaston Bachelard, e realizado pelo cenógrafo Rostand Albuquerque.

OS ESPAÇOS ENTRE OS CORPOS DOS ATORES, PAUSA, MOVIMENTO E DANÇA: BEM, GAIA E O NARRADOR, A CIRCULARIDADE DINÂMICA DE CORPOS E ESPAÇOS

Uma das linguagens presentes numa ópera para crianças é a dança, que pode criar a interface entre o movimento e a pausa, a música e o silêncio. Considerando os corpos dos atores como espaços de representação e o círculo como parte desse espaço invisível do imaginário “em torno do ator”, o movimento e os deslocamentos de Bem e Gaia foram pensados a partir do conceito do movimento circular:

Para o ator, o primeiro círculo é seu corpo. Nele, ele redescobre o espaço do círculo. O trabalho de conscientização do corpo aguçará essa realidade. Seja no chão, em pé ou em movimento, o corpo humano está inscrito no círculo por suas próprias proporções. Cada rotação do braço, ombro, tornozelo e pélvis desperta essa percepção dinâmica fundamental. Frontal, transversal e sagitalmente, o ator sente que sua “bolha”, ou “área” de atuação, está ligada à figura do círculo. Um círculo ampliado, mutável e em expansão que se espalha pelo espaço em ondas concêntricas. Um círculo que também tem um centro, porque todo movimento tem um impulso primário, o próprio coração das coisas” (Fohr; Freixe, 2015, p. 88).

A ideia do círculo invisível em torno do corpo dos atores, que reverbera em ondas concêntricas de acordo com seus movimentos, entra em sinergia com a percepção do imaginário e suas ressonâncias, como já vimos em Bachelard. Portanto, a movimentação desses corpos e seus respectivos círculos

invisíveis reverberam ainda mais ondas e ressonâncias no imaginário dos atores e do público, quando se movimentam e interagem, criando círculos uns sobre os outros.

Ao somarmos a música, que, por sua vez, também é invisível, à movimentação e à dança, o imaginário se potencializa e pode atingir até mesmo a comoção: “A valorização imaginária constitui então o meio pelo qual o mundo se anima, é tirado de sua indiferença” (Pitta, 2005, p. 45). A partir dessa união de forças artísticas, somos transportados ao estado de emoção.

O CONTEÚDO E O ARCO DRAMÁTICO DAS PÍLULAS DIGITAIS

A possibilidade de criar ressonâncias de imagens e multiplicar a possibilidade de criação de sentidos, com o uso das artes digitais, fez com que o formato de minidocs em pílulas digitais reunisse grande parte dos elementos bachelardianos: núcleos de imagens, que formariam outros núcleos, intensificados pela música e pela possibilidade do uso da linguagem da animação.

Em outras palavras, o formato ampliava as possibilidades de significados e sentidos. A riqueza da proposta repercutiria no público virtual a sobreposição de linguagens sonoras e efeitos visuais. Os componentes visuais, que só as ferramentas digitais propiciam, se integram às demais linguagens, formando o conjunto ópera presencial, ópera filmada e ópera “animada” pelo uso das novas tecnologias.

A operacionalidade dos minidocumentários em pílulas digitais mostrou ser possível a criação de um novo produto enquadrado na identificação do gênero ópera para crianças, apesar de implicar a ruptura com os padrões de montagem dos espetáculos tradicionais. Ainda, a integração de novas tecnologias promoveu a adesão de expertises até então inéditas para essa categoria de espetáculo, realçando, também, os eixos fundamentais da ópera: música, texto e encenação, em equilíbrio de valor. Cada um desses elementos se abriu, a partir do referencial do libreto, em múltiplas possibilidades de escolha de linguagens, dentre elas o audiovisual e as mídias digitais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de ser uma fórmula, a ópera para crianças é uma descoberta, uma experiência multissensorial, uma espiral profícua de criação de novos sentidos. Esses sentidos são, por sua vez, reverberados em imagens, percepções e comoções de quem começa a ser apresentado ao mundo, em suas inúmeras curiosidades e mistérios.

Ela se difere da ópera para adultos, pois é concebida integrando a criança em seu rico universo imaginativo, espiritual, afetivo e simbólico. Não tem a intenção de se restringir a qualquer aprisionamento conceitual, visto que deve ser uma experiência sensorial infalivelmente atraente: simples, comunicativa e comovente, pensada na criança desde o início.

A ópera para crianças é uma forma de arte antitradicional, que surgiu a partir da ópera original, em diversas partes do mundo, transformando-a. Seu reconhecimento se deu diante da criação de novos repertórios, principalmente (e não somente) no início do século XXI, junto com o desenvolvimento de novas tecnologias. Trata-se de um assunto novo, que escapa ao que já é conhecido. Possui características próprias, que se abrem à diversidade cultural e intercultural, e possibilita a escuta pela imaginação. Transmite, sobretudo, poesia musical, cênica, textual e estética.

Ela pressupõe encontros notáveis: mistura o desconhecido e o conhecido, o canto lírico e o popular, estruturas simples e complexas, em tempo cronológico continuado ou descontínuado, devendo despir-se de preconceitos. Deve conter elementos dos imaginários e simbolismos das crianças e suas culturas, de forma a permitir núcleos de imagens e ressonâncias. Para criar uma ópera para crianças, é recomendável estar perto delas, as crianças. Escutá-las, entendê-las, uma vez que a criança é a mestra – e bússola – de quem cria para elas. A criança que está na plateia vai gostar de se ver espelhada, representada em cena. Também é importante que ela represente seu papel, se for o caso, com sua voz, seu alcance vocal, em sua língua materna, sem temer nem o uso de microfones, nem o acompanhamento de grandes orquestras.

Realizada em pequenos, médios ou grandes formatos, a ópera para crianças pode ser presencial, audiovisual, digital. Está aberta a múltiplas linguagens e formatos, à pulsão de vida, ao tempo do instante e à ressonância do afeto, pois leva em conta a dinâmica de quem está no palco e na plateia. A composição, o libreto e a encenação devem se esmerar para representá-la com excelência. Curiosamente, não é o tema que a define mas, sim, a forma como ele e sua abordagem afetam as crianças, as comovem. Ela pode seguir ou não o tempo cronológico. Sabe-se, também, que seu tempo de duração deve ser compatível com o público a que se destina e seu ritmo deve ser entremeado de silêncios e instantes. O libreto pode ser escrito por crianças, adultos e crianças com adultos. Na sala de aula e fora dela também. É um aprazível cartão de visitas que semeia na criança a curiosidade de conhecer melhor o gênero operístico e o desejo de retornar.

REFERÊNCIAS

ABBATE, Carolyn. *Uma história da ópera*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

ACIOLY, Karen. *A dramaturgia da ópera para crianças: cultura e simbolismos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2022.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores).

BARTHES, Roland. *Anula*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRASIL. Ministério da Cultura. MinC divulga as 30 propostas prioritárias aprovadas durante a 4ª Conferência Nacional de Cultura. *Gov.br*, Brasília, DF, 7 maio 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-divulga-as-30-propostas-prioritarias-aprovadas-durante-a-4a-conferencia-nacional-de-cultura>. Acesso em: 4 set. 2024.

BULCÃO, Marly. A noção de instante nas obras de Bachelard. In: BULCÃO, Marly; CARVALHO, Marcelo de; CESAR, Constança Marcondes; CAMPELLO, André (org.). *A poética de Gaston Bachelard: mergulho na imaginação – devaneio, dinamismo, instante, metamorfose*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021. p. 205-216.

BULCÃO, Marly. Pedagogia e infância. In: BULCÃO, Marly; CARVALHO, Marcelo de; CESAR, Constança Marcondes; CAMPELLO, André (org.). *A poética de Gaston Bachelard: mergulho na imaginação – devaneio, dinamismo, instante, metamorfose*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021. p. 413-422.

BULCÃO, Marly; CARVALHO, Marcelo de; CESAR, Constança Marcondes; CAMPELLO, André (org.). *A poética de Gaston Bachelard: mergulho na imaginação – devaneio, dinamismo, instante, metamorfose*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARVALHO, Marcelo de. Dinâmica da incerteza: método de um pensamento imprudente. In: BULCÃO, Marly; CARVALHO, Marcelo de; Cesar, Constança Marcondes; CAMPELLO, André (org.). *A poética de Gaston Bachelard: mergulho na imaginação – devaneio, dinamismo, instante, metamorfose*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021. p. 336-357.

CHAMPAGNE, Éric. L'opéra pour enfants ou la quête d'identité: commentaire critique sur *L'arche*, d'Isabelle Panneton et Anne Hébert. *Circuit*, Québec, v. 16, n. 2, p. 82-92, 2006. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2006-v16-n2-circuit3623/902400ar/>. Acesso em: 21 mar. 2024.

DAHLHAUS, Carl. *La dramaturgie musicale dans Histoire de l'opéra italien*. v. 6, Liège: Mardaga, 1992.

FOHR, Romain; FREIXE, Guy. *La scène circulaire aujourd'hui*. Lavérune: L'entretemps, 2015.

HARTKOPF, Alessandra. *Ópera brasileira nos séculos XX e XXI: de 1950 a 2008*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

HELD, David; MCGREW, Anthony. *Prós e contras da globalização*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LASSUS, Marie Pierre. *Gaston Bachelard musicien: une philosophie des silences et des timbres*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion, 2010.

MATTELART, Armand. *A globalização da comunicação*. São Paulo: Edusc, 2000.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar. *O método: a natureza da natureza*. v. 1. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989.

PITTA, Danielle P. Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005. (Coleção Filosofia).

SADIE, Stanley; TYRRELL, John. Serialism. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The new grove dictionary of music and musicians*. v. 23. London: Macmillan, 2001. p. 116-131.

SCHMITZ, Theresa. L'opéra jeune public. Stratégies compositionnelles pour transformer l'enfant-spectateur en mélomane. *Transposition*, Paris, n. 2, p. 1-22, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/transposition/319>. Acesso em: 6 abr. 2024.

SCHMITZ, Theresa. The discovery of children as a potential audience for Operas. In: HOPKINS, Lucy; MACLEOD, Mark; TURGEON, Wendy (ed.). *Negotiating childhoods*. Leiden: Brill, 2010. p. 211-219. Ebook.

THIÉBAULT, Philippe. Le sentiment dans les poésies extrême-orientale et française: essai philosophique sur l'Imagination et le Symbolique. *Keulmadang*, Paris, 13 jan. 2011. Disponível em: <https://keulmadang.com/2011/01/13/le-sentiment-dans-les-poesies-extreme-orientale-francaise-philippe-thiebault/>. Acesso em: 10 abr. 2024.



ACIOLY, Karen; LUZ, Cristina Rego Monteiro da. A poética do espaço em uma ópera para crianças. *Kalagatos*, Fortaleza, vol.21, n.3, 2024, eK24071, p. 01-21.

Recebido: 08/2024

Aprovado: 09/2024